Rok I. Lwów, 15. Lutego 1919. Nr. 9. i 10.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

Z DUSZY NARODU.

III.

Fryderyk Szopen.

Któż nie zna podania o narodzinach Szopena? Według podania tego, miało wesele wiejskie wejść do dworu z pokłonem właśnie w chwili, kiedy wzrok dziecka przychodzącego na świat, po raz pierwszy ujrzał światło dzienne, a ucho spotkało się z nieznanym mu dotąd gwarem. Tony jakiegoś zamaszystego mazura tak hucznie rozlegały się na podwórzu, że całe domostwo pełne ich było, a mała duszyczka świeżo z zaświatów przybyła, musiała uledz ich mocy. I na całe życie im uległa. To też w podaniu przytoczonem nie należy szukać jedynie samej tylko poezji; wypadek bowiem opisany mógł mieć naprawdę znaczenie realne dla przyszłości nowonarodzonego, zważywszy, iż mózg dziecka przychodzi na świat opatrzony rozmaitymi „stemplami“ mniej lub więcej wyraźnymi, a kryjącymi pod sobą pewne odziedziczone siły nieświadome, które zaczynają się zwiększać już w okresie niemowlęctwa pod wpływem wrażeń zewnętrznych. Rzeczą więc zupełnie prawdopodobną byłoby i w tym wypadku, że dwie siły nieświadomości, t. j. wrażliwy i z natury usposobiony do przyjmowania muzycznych wrażeń mózg dziecka z jednej strony, a z drugiej znowu muzyka ludowa, zetknąwszy się ze sobą, tak silnie złączyły się, iż musiały utworzyć jedność nierozerwalną. Bo niema wątpliwości, że dziecko o bardzo wybitnych zdolnościach nieznanych jeszcze otoczeniu, zaskoczone wcześnie wrażeniami dźwiękowemi, pozostanie w życiu swem wierne muzyce zmysłowej i przejrzystej, gdy przeciwnie wszelkie późniejsze jej oddziaływanie na młodociany dojrzewający już pod wpływem studjów umysł, inne przynosi owoce: twórczość opartą na intelekcie. Zasadniczej różnicy pomiędzy dwoma tymi typami robić nie można, przyznając tylko jednemu z nich wartość artystyczną, bo ta od siły gieniuszu zależy; ale popularności można się tylko w pierwszym wypadku spodziewać, gdyż na niej polega głównie pokrewieństwo sztuki z pieśnią ludową, jako, że w obu wzięła w tym razie siła nieświadomości górę nad rozmysłem i uświadomionem działaniem czynników kultury.

Szopen we wczesnej młodości, odwiedzając przyjaciół na wsi, miał często sposobność stykania się z tą pieśnią. W zawiązaniu stosunku tak ważnego na przyszłość, największą rolę odegrała Szafarnia, wieś pp. Dziewanowskich w powiecie Lipnowskim. Tu odbywało się pochwytywanie melodji, tu wsłuchiwał się w najcharakterystyczniejsze zwroty taneczne i w pry-

mitywną instrumentację tej muzyki. Tu rzępolenie zamaszystych akcentów, huczące w basie kwinty i owe cieniutkie soprany skrzypcowe wyciskały w pamięci jego niezatarte znaki, wiążąc oryginalne swoje rytmy i interwały z właściwem podłożem harmonicznem w bajecznie kolorową całość, którą jego fantazja sprowadzała następnie do form i barw przedziwnie wytwornych, a jednak zawsze prostych, szczerych i jakby bezpośrednio z pod serca ludowi wyjętych.

Chcąc atoli ten proces łączenia się dwóch czynników twórczych należycie zrozumieć, nie wolno nam ani na chwilę zapomnieć, że tej pieśni przysłuchiwał się gieniusz, jeden z największych, jakich świat posiadał, gieniusz, przed którym nietylko współczesna sztuka nie miała żadnych tajemnic, lecz nawet i sztuka przyszłości. W całej też jego pracy trudno zaiste znaleźć coś wspólnego z tem, co nazywamy studjowaniem, badaniem lub spekulacją, a o zbieraniu, to już najmniejszej mowy nie było. Najprawdopodobniej nawet cel naśladowania tej muzyki, nie zarysował się w jego umyśle wyraźnie. Przyjmował te melodje jak roślina, gdy rosę wchłania w siebie lub pszczoła, gdy soki z kwiatu wysysa, nieświadomą do tego parta siłą.

Szopen i w młodości i w życiu późniejszem, rzadko kiedy wypowiadał zdanie o swoim stosunku do pieśni ludowej lub zapatrywanie na jej wartość. W żartobliwym Kurjerku Szafarskim wysyłanym do Warszawy opisuje fakt, który wyraźnie wskazuje, jak się przysłuchiwanie odbywało.

Z notatki tej, jak równie i z drugiej podobnej o okrężnem we wsi Obrowie, w której przytacza cały wiersz piosenki śpiewanej przez dzieci „piskliwym semitoniczno-fałszywym głosem“, nie wypływa wcale, ażeby miał zamiar zapisywać sobie melodję tę lub ową w jakichś z góry upatrzonych celach, a co więcej, że obok melodji zajęły go równie i wiersze, a zwłaszcza humorystyczna ich strona, w której zawsze i bardzo chętnie szukał uciechy.

W latach późniejszych rzadko dawał się słyszeć z jakiemś zdaniem w sprawie ludowych pieśni, tembardziej interesującą jest zatem uwaga jego o stosunku polskich pieśni do skandynawskich, znajdująca się w liście do Grzymały pisanym w roku 1848 z Londynu: „Wczoraj byłem na obiedzie z Jenny Lind, która mi potem aż do północy szwedzkie rzeczy śpiewała. Taki charakter odrębny jak nasz odrębny. My słowiańskiego oni coś skandynawskiego mają, co zupełnie różne, aleśmy bliżsi sobie niż Włoch Hiszpanowi“. Co do znanej ujemnej uwagi zwróconej do Kolberga, to brać ją należy głównie jako wyraz obawy, ażeby melodje ludowe nie wyszły w świat wykoszlawione „wyróżowane z przyprawionymi nosami“ jak się wyraża, a nie jako krytykę pracy etnograficznej, bo wstręt Szopena skierowany był głównie do ówczesnego płytkiego wirtuozowstwa fortepianowego. — Zresztą w całym swym stosunku do muzyki podobnie jak Mozart, więcej odgadywał niż dochodził, więcej odczuwał niż ze wskazówek korzystał, nie szukał i nie badał, tylko słuchał i upajał się; to zaś namiętne wchłanianie dźwięków, którymi karmił swą wyobraźnię, to przerabianie ich wewnętrzne bez powtarzania dosłownego, bez mozołu i obmyślania, wyrobiło w nim charakter muzyczny bardzo wcześnie. Uderza nas też w procesie dojrzewania tego gieniuszu droga jasna i prosta. Wydaje się on nam jakoby jakimś z Bożej łaski improwizatorem o tak przepełnionej piersi, że całą pieśń ludową byłby sam mocen wyśpiewać, gdyby jej przedtem nie wyśpiewano. A w chwilach, kiedy się odzywał z tem, że świat odrębny chciałby sobie stworzyć, i że pragnąłby dla muzyki polskiej być tem, czem nasz największy poeta dla literatury, w chwilach tych był i sam twórcą tego już istniejącego świata i wieszczem narodu. I zaprawdę wydaje się znowu niekiedy, że powołały go jakieś nadziemskie moce i że nie on za pieśnią, lecz pieśń za nim krok w krok chodziła, pielęgnowała go, miłością otaczała i nad drogami jego czuwała: gdy jako dziecko próbował wymawiać pierwsze wyrazy muzyczne w rytmach mazurka czy poloneza, i gdy jako chłopak kilkunastoletni przebiegał pogodne łany Szafarni i Poturzyna, i gdy jako młodzieniec gościł w Antoninie u Radziwiłłów. I ona to wycisnęła mu łzy z oczu, gdy opuszczając Warszawę chował w zanadrze puhar z grudką ziemi ojczystej... Kochająca i wierna poszła zanim w świat daleki. I podpowiadała mu wśród Niemców staroświecką nutę „Chmiela“ i szołomiła go swojemi dźwięki, gdy przyszły pierwsze zmagania się z życiowymi wypadkami, wśród szału rozpaczy w Scherzu h-moll nuciła na ukojenie słodkie „Lulajże Jezuniu“. A tam, gdzie go najświetniejsze oczekiwały tryumfy i zarazem najcięższe

doświadczenia; tam, gdzie znękany chorobą i trawiony tęsknotą, upadał pod ciężarem dla wątłej swej natury za wielkim, tam kładła na jego wybladłem czole chłopską swą rękę i głaskała jak dziecko ukochane, zsyłając mu nad obcą Sekwaną czy Oisą, pod jaskrawem słońcem Majorki, czy też pod mrocznem niebem Szkocji wizje ojczystych stron. I karmił się tą nutą swojską w latach swych męzkich aż do chwili, gdy ze zdrowiem osłabła i twórczość jego. Na rok przed śmiercią ogarnęło go przerażenie: „Ledwie, że jeszcze pamiętam jak w kraju śpiewają“ pisze wśród słów zwątpienia i rozpaczy do swego przyjaciela. Ale pieśń, ta wierna jego piastunka, niedopuściła tej chwili zapomnienia, ona, co dla narodu „ton duszy jego w niepokalanej zachowała czystości“. Zaśpiewała mu raz jeszcze po swojemu — było to najsmutniejszą ze smutnych melodji ostatniego mazurka. I nią zamknęła oczy wielkiemu artyście na wieki...

Do uzupełnienia charakterystyki Szopena, jako narodowego kompozytora, warta przytoczyć słowa Niecksa określające bardzo subtelnie łączność między czysto osobistymi pierwiastkami twórczości jego a nacjonalnymi. „Jeżeli tylko coś niecoś wiemy z historji jego życia i z historji jego narodu, to nie popadniemy nigdy w kłopotliwe położenie wobec twórczości jego; treść jej bowiem jakkolwiek bezcielesna, przecież jednak zawsze dla uczucia i umysłu łatwo uchwytna da się bez trudności zupełnie dokładnie oznaczyć. W tym celu należy odróżnić w Szopenie poetę-indywidualistę od poety-nacjonalisty, czyli mówiąc inaczej śpiewaka własnych osobistych radości i bolów od śpiewaka tychże samych uczuć u ludu. Nie wolno jednak broń Boże ani na chwilę odłączać tych dwu pojęć. Tworzą one rodzaj dualizmu, którego czynniki na przemian biorą górę; narodowy twórca nie absorbuje nigdy indywidualnego, ani też indywidualny nie zapiera się nigdy narodowego. Wyobraźnia Szopena była zawsze gotową, wyczarować sobie wspomnieniem obraz ojczyzny, który, mówiąc jeszcze dokładniej, żył w nim nieustannie i wszędzie dokąd się przeniósł. Widownią jego snów i wizji był kraj rodzimy prawie bez wyjątku: przeszłość jego, teraźniejszość i przyszłość, gloryfikacja Polski i jej narodu, była treścią tych snów i wizyj. Realizm ogniem gieniuszu i miłości oczyszczony, pojawiał się w muzyce jego jako piękność i poezja. Żaden poeta nie odtworzył w podobny artystyczny sposób romantyki swej ojczyzny ani też romantyki swego życia“.

Obok kompozycyj w rytmach tanecznych, jak: polonez, mazur, oberek, kujawiak i krakowiak, oraz walców, obcych nam wprawdzie, lecz dość często ogromnie do mazurka zbliżonych, tworzył Szopen jak ogólnie wiadomo kompozycje na pozór od liryki ludowej bardzo oddalone, i złożył w nich bez zaprzeczenia najpotężniejsze ducha swego kreacje. W utworach tych idea narodowa przemówiła z niezmierną potęgą. Błędem jednakże byłoby wyraz zawarty w nich widzieć jedynie w utajonych wewnątrz intencjach twórcy, gdyż kompozycje te wspaniałe noszą to piętno także i w znakach swych zewnętrznych, a jeżeli może niezawsze w wyraźnie ludowym motywie, to w biegu myśli, w strukturze i jej symetrycznych cezurach pieśniowych, w rapsodyczności, a już ponad wszystko w jasnym rysunku melodyki, przemawiającej do słuchacza zawsze z niezmienną prostotą nawet przy wypowiadaniu myśli najgłębszych.

Co do pieśni (mowa o 17 śpiewach Szopena), to z nielicznymi wyjątkami są one właściwie czystą muzyką ludową, a niektóre z nich, tak rozpowszechniły się jakby autentyczne ludowe. Dowodem jednakże najgorętszego przywiązania nieśmiertelnego mistrza do typu ludowego, będzie na zawsze nieustanne powracanie do formy mazurka. Wystarczy przejrzeć tylko spis dzieł Szopena, aby stwierdzić, jak co kilka opusów o formie odmiennej, wraca jego muza do mazurka, jakby dla zaczerpnięcia nowego oddechu. Trudno też nie przyłączyć się do zdania tych, którzy w mazurkach widzą jak Przybyszewski „najszlachetniejsze, najgłębsze impresje jego duszy“ i zarazem wyraz jego wdzięczności dla prymitywnej, prostaczej melodji duszy polskiej przez lud mu przekazanej. Muzykalnie zaś je osądzając, trudno nie dojrzeć w nich najosobliwszych, najciekawszych okazów nowoczesnej harmonji. — W pięćdziesięciu kilku mazurkach pokazał nam wszystkie odcienia tego typu. Jest tu i wolniejszy nieco kujawiak ze swoją melancholiczną nutą i zmianą tempa w środkowej części, jest oberek przepełniony ruchem ósemkowym i charakterystycznymi akcentami, jest mazur zamaszysty i hałaśliwy typowo mazowiecki, są tu tańce czysto chłopskie niekończące się wcale, jak gdyby grane być miały

w kółko bez wytchnienia, są następnie jakieś niby dziewczęce piosenki, niekiedy sielankowe i pogodne, niekiedy uroczne i tęskliwe, są krzyki porywcze i zapamiętałe uniesienia dramatyczne i jakieś wiejskie tragiedje. A dawne kościelne tonacje przewijają się tu i ówdzie. Słowem cały „ton duszy narodu, a zarazem ton własnej duszy“ w nich się wypowiedział. A zważywszy wielki wpływ Szopena na muzykę XIX. stulecia można przyjść do twierdzenia, iż w ogólnym rozwoju kultury i w ogólnym procesie twórczości muzycznej spełniła pośrednio swą misję i nasza pieśń ludowa. Zasiliła bowiem sztukę światową, wysyłając z głębin swej piersi najszlachetniejsze atomy dźwiękowe ku wzmocnieniu i wzbogaceniu duchowego dobytku całej ludzkości. A dzieje się to zawsze ile razy twórczość chwilowo osłabnie, czy też jakiś swój okres zakończy, lub gdy świat wielkim wstrząśnieniom ulegnie. Odmładza wówczas ta ludu wysłanka wiekową sztukę i wlewa ducha w ludzkie serca znużone. Bo zdarza się jak powiada poeta, że „przechodzą wieki świeżości młodzieńczej i krasy, nikt się wówczas różami nie wieńczy, wchodząc z troską codzienną w zapasy, nie słuchają już nimfy na łące i nie wtórzą piosnkom w wieczór letni“, gdyż „zagłuszyły już burze huczące głos fletni“. „Jednak — mówi na koniec — pieśń ta starodawna grecka wciąż wraca, nieśmiertelnym uśmiechem dziecka chmurne niebo nad ziemią wyzłaca, wraca z każdą serc i wieków wiosną, pełna dziwnej niespożytej siły i roztacza w koło woń miłosną — z mogiły“.

St. Niewiadomski.

MONIUSZKO I SCENA LWOWSKA.

Nazwisko Stanisława Moniuszki, jako twórcy operowego, pojawiło się po raz pierwszy na afiszu teatru lwowskiego w r. 1860, a zatem w dwa lata po pamiętnej premierze warszawskiej „Halki“ (1. stycznia 1858), która mało znanego przedtem kompozytora uczyniła odrazu głośnym i sławnym w całej Polsce. Nie tem dziełem jednak przemówiła muza Moniuszkowska po raz pierwszy z desek sceny lwowskiej: na wystawienie „Halki“ nie było wtedy jeszcze ni sił, ni środków potrzebnych, gdyż opera we Lwowie jeszcze nie istniała, a muzykę w teatrze reprezentowały wodewile i wogóle lżejsze utwory muzyczne, którymi opiekował się bardzo gorliwie, ówczesny współdyrektor teatru lwowskiego, znakomity artysta Jan Nowakowski. Jego to staraniem przyszło do skutku pierwsze na scenie lwowskiej przedstawienie Moniuszkowskie, a dziełem, które wówczas wystawiono, był „Flis“. Premiera odbyła się w dniu 14. marca r. 1860, partję Zuzi śpiewała ulubienica publiczności, wodewilistka Wygrzywalska. Widocznie jednak utwór ten nie przypadł do gustu rozsmakowanej w cudzoziemskich wodewilach publiczności, gdyż premiera „Flisa“ była zarazem ostatniem jego przedstawieniem. Wprowadzono go ponownie na repertuar dopiero w 17 lat potem, a mianowicie dnia 31. stycznia r. 1877 i grano w tym roku dwukrotnie. Potem znikł „Flis“ znów na dłuższy czas z repertuaru, pojawił się na nim bowiem aż w r. 1895, w którym doczekał się już czterech reprezentacji. Ogółem zatem wystawiono dotąd „Flisa“ we Lwowie siedm razy.

Drugiem z kolei dziełem Moniuszki na scenie lwowskiej była „H a l k a“. O wystawieniu jej marzyli jeszcze Nowakowski i Smochowski, gdy byli dyrektorami teatru lwowskiego, i pod wrażeniem bezprzykładnego powodzenia tego dzieła w Warszawie, sprowadzili około r. 1862 stamtąd partyturę, ale po bliższem rozejrzeniu się w niej musieli zrezygnować z wystawienia „Halki“, pozostawiając jej zrealizowanie swemu następcy, Adamowi Miłaszewskiemu. Tak więc arcydzieło Moniuszki ukazało się na scenie lwowskiej w 10 lat po premierze warszawskiej, mianowicie dnia 17. marca r. 1867.

Przystępując do wystawienia „Halki“, Miłaszewski podjął się niezwykle trudnego zadania, gdyż ani pod względem solistów, ani chórów, ani orkiestry, ówczesny teatr lwowski nie rozporządzał potrzebnemi siłami. Ale Miłaszewski znalazł na to sposób. Braki wśród solistów zastąpiono śpiewakami-amatorami, chórzystów dostarczyli uczniowie lwowskiej szkoły technickiej, orkiestrę uzupełniono również amatorami — i w ten sposób, po trzymiesięcznych coś próbach, „Halka“ ujrzała światło kinkietów w teatrze Skarbkowskim. I wstępnym bojem zdobyła sobie wszystkie serca. Wprawdzie, walcząca nieustannie z Miłaszewskim, „Gazeta Narodowa“ skrytykowała niemiłosiernie wy-

stawienie „Halki“ i nazwała je — najniesłuszniej w świecie — „profanacyą sztuki“, publiczność innego była zdania i mimo podwyższonych cen miejsc uczęszczała tłumnie do teatru, ilekroć „Halka“ była na afiszu. Dość powiedzieć, że w dniu 12. kwietnia, a więc w ciągu niespełna miesiąca, grano arcydzieło Moniuszki po raz piąty, czyli, że przedstawienia „Halki“ wypełniły połowę przedstawień polskich, jakie wogóle dano w tym czasie, należy bowiem przypomnieć, że teatr polski grał wtedy przeciętnie 12 razy w miesiącu naprzemian z niemieckim.

W premierze „Halki“ brały udział siły następujące: Filomena Kwiecińska (Halka), Rudkiewiczówna (Zofja), Wojnowski (Jontek), Koncewicz (Janusz), Brodzki-amator (Stolnik), Zaremba-amator (Dziemba), Bąkowski (Dudziarz). Dyrygował kapelmistrz Hessly, poloneza prowadził osobiście Miłaszewski.

Kiedy w pięć lat później nastąpiło zorganizowanie stałej opery polskiej we Lwowie „Halka“ była właśnie tem dziełem, pod którego znakiem odbyła się inauguracja pierwszego lwowskiego sezonu operowego. Stało się to w dniu 6. kwietnia r. 1872, owego pamiętnego w dziejach sceny lwowskiej roku, w którym po stuletniem przeszło istnieniu znikł na zawsze z powierzchni polskiego Lwowa teatr niemiecki. Przygotowana z prawdziwym pietyzmem „Halka“ wywołała na owem przedstawieniu formalny entuzjazm i odtąd stała się nierozerwalną częścią lwowskiego repertuaru operowego. Halkę śpiewała w tem inauguracyjnem przedstawieniu świetna sopranistka warszawska Marja Kwiecińska (zamężna później za Stan. Dobrzańskim), Jontkiem był Cieślewski, Januszem Niedzielski, Stolnikiem Borkowski, Zofją Wajcówna, same siły w fachu śpiewackim wydoskonalone. Dyrygował operą Józef Schürer, były kapelmistrz opery niemieckiej, po którym objął następnie batutę Henryk Jarecki.

Odtąd losy „Halki“ na scenie lwowskiej były już ustalone, o powodzeniu zaś jej we Lwowie zaświadczyć może najlepiej cyfra przeszło 250 jej przedstawień, danych w teatrze lwowskim od r. 1867 do dziś.

Trzecią operą Moniuszki, wystawioną we Lwowie, była „J a w n u t a“, która jednak nie zdobyła sobie powodzenia w repertuarze lwowskim, odegrano ją bowiem tylko coś dwa czy trzy razy, pierwszy raz d. 13. czerwca r. 1869.

Przyszła następnie kolej na „H r a b i n ę“. Pierwszy raz wogóle wystawiono ją we Lwowie w r. 1872, ale nie w teatrze polskim, tylko w niemieckim. Godny zanotowania przytem jest fakt, że ostatni ślad teatru niemieckiego we Lwowie uleciał właśnie przy dźwiękach „Hrabiny“, dano bowiem tę operę na zamknięcie teatru niemieckiego.

Oryginalną „Hrabinę“ poznał Lwów po raz pierwszy w dniu 22. października r. 1874 ze słynną śpiewaczką warszawską Jakowicką w partji tytułowej. Obsadę innych partji stanowili: Szürerówna (Bronia), Zakrzewski (Kazimierz), Borkowski (Chorąży), Koncewicz (Podczaszyc), Mikulski (Dzidzi). W późniejszych latach kreowały partję tytułową Skalska, Kruszelnicka i Gembarzewska. W r. 1876, na benefisowem przedstawieniu Jareckiego, wystąpiła w „Hrabinie“ śpiewaczka amerykańska Marco (Smith), która nauczyła się partji tytułowej po włosku i śpiewała ją w tym języku. „Hrabina“ nie miała zresztą nigdy trwałego powodzenia na scenie lwowskiej i pojawiała się rzadko tylko w repertuarze; grano ją do dziś ogółem około 15 razy.

W tym samym roku, w którym teatr niemiecki wystawił we Lwowie „Hrabinę“, pojawiło się na scenie teatru polskiego „V e r b u m n o b i l e“. Wystawiono ten klejnocik muzyki polskiej, korzystając z występów Jakowickiej we Lwowie. Premiera odbyła się w dniu 24. sierpnia r. 1872. W starym teatrze grano tę operę ogółem sześć razy w ciągu 28 lat. Z otwarciem nowego teatru „Verbum nobile“ zaczęło częściej pojawiać się na scenie i za dyrekcji Pawlikowskiego wystawione było 11 razy.

Na rok 1876 przypada wystawienie Kantaty „M i l d a“. Przyszła ona do skutku połączonemi siłami amatorów i orkiestry teatralnej pod batutą Jareckiego dnia 12. kwietnia tego roku.

Następnem dziełem Moniuszki, wystawionem we Lwowie, był „S t r a s z n y d w ó r“. Premiera tej opery odbyła się w dniu 18. stycznia r. 1877 za dyrekcyi Stanisława Dobrzańskiego, który wystawił ten utwór z całym pietyzmem, należnym najznakomitszemu polskiemu kompozytorowi i staranność posunął tak daleko, że kazał dla „Strasznego dworu“ sporządzić osobną, odpowiadającą charakterowi dzieła kurtynę. Dzięki temu wszystkiemu „Straszny dwór“ zdobył sobie wstępnym bojem

takie powodzenie, że do końca roku grany był 25 razy z rzędu. W premierze uczestniczyli tacy artyści, jak Cieślewski, umyślnie dla partji Stefana sprowadzony z Warszawy, Tercuzzi (Zbigniew), Koncewicz (Cześnik), Mikulski (Damazy). Borkowski (Skołuba), Zboiński (Maciej), Gabbi (Hanna), Tańska (Jadwiga), Wajcówna (Cześnikowa). Sensację stanowił współudział w wykonaniu tej opery dwojga śpiewaków włoskich, panny Gabbi i basisty Tercuzziego, którzy umyślnie nauczyli się trochę po polsku, aby módz odśpiewać w tym języku swoje partje. „Straszny dwór“ należy obok „Halki“ do trwałych nabytków lwowskiego repertuaru operowego. Grano go dotąd na scenie lwowskiej około 125 razy.

W rok po „Strasznym dworze“ pojawiły się na scenie lwowskiej „D z i a d y“, które jednak nie były już wtedy bezwzględną nowością dla Lwowa, gdyż wykonano je jeszcze w r. 1874 (dnia 1. kwietnia) na estradzie koncertowej z udziałem Dowiadowskiej, Kohlera i Woleńskiego. W scenicznej formie wystawiono „Dziady“ w dniu 14. marca r. 1878, w inscenizacji Stan. Dobrzańskiego i w wspaniałej prawdziwie oprawie scenicznej, Guślarza śpiewał Kohler, Starca Koncewicz, Dziedzica Zakrzewski, Dziewczynę Skalska, Dziecko Gabbi, w ustępach deklamacyjnych uczestniczyli Aszpergerowa, Kwieciński i Walewski. „Dziady“ w pierwszym roku wypełniły sześć wieczorów, w następnym trzy, poczem grywano je przeważnie w Zaduszki. Ogólna cyfra przedstawień tego dzieła na scenie lwowskiej wynosi 29. Nadmienić należy, że Warszawa poznała „Dziady“ ze sceny, dopiero dzięki lwowskiemu teatrowi, gdy mianowicie artyści nasi bawili tam w gościnie w r. 1897. Teatr Wielki w Warszawie wystawił „Dziady“ (Widma) po raz pierwszy w dn. 20. lutego, r. 1900 w inscenizacji Józefa Chodakowskiego.

Pobieżny ten wykaz przedstawień dzieł Moniuszki we Lwowie, uzupełnić jeszcze należy lakoniczną wzmianką, że teatr lwowski wystawił także „N o w e g o D o n K i s z o t a“ Fredry, z muzyką Moniuszki. Przedstawienie to odbyło się w dn. 29. października r. 1861, ale nic bliższego o niem niewiadomo, gdyż krytyka przemilcza je zupełnie.

Wspomnieć również należy — ale już po za ramami niniejszej notatki — że w listopadzie r. 1897, wystawiono we Lwowie „B e t t l y“, a w jakiś czas później „K a r m a n i o l a“ Moniuszki. Pierwszy z tych utworów wystawili amatorowie „Echa“ i „Klubu pocztowego“ ku uczczeniu 25-letniej rocznicy śmierci Moniuszki, drugi członkowie „Towarzystwa miłośników sceny“.

Henryk Cepnik.

MUZYKA A PAŃSTWO.

Rubrykę tę przeznaczamy dla artykułów zajmujących się przyszłym stosunkiem muzyki do Państwa. Znajdą w niej, pomieszczenie bez względu na różnicę zdań, wszystkie poglądy i projekty, o ile będą z zawodową znajomością rzeczy przedstawione.

I.

Upaństwowienie nauki.

Wśród głowni dogasającego pożaru wojny światowej kładziemy fundamenty bytu państwowego. Nie czas zapewne jeszcze zaprzątać głowy budowniczych gmachu państwowości polskiej sprawą konstrukcji światka muzycznego. Piętrzą się przed nimi góry spraw nieskończenie ważniejszych. — Ale w ramach fachowego pisma nie będzie od rzeczy poruszyć tę sprawę, aby gdy przyjdzie czas, mieć gotowe wnioski i projekty dojrzałe do wykonania.

Zbytecznem byłoby chyba wykazywać na łamach „Gazety muzycznej“, przeznaczonej dla muzyków i miłośników muzyki, znaczenie jej jako czynnika kultury i wynikającego stąd, a przez wszystkie cywilizowane narody uznanego obowiązku państwa do udzielenia jej opieki i poparcia. Możemy odrazu przystąpić do rozważania kwestji, o ile i w jakiej formie ma organizacja państwowa objąć przejawy życia muzycznego, aby zapewnić sztuce swobodny rozwój.

Najbliższe zadania, które się tu nasuwają byłyby:

a) upaństwowienie nauczania muzyki celem dostarczenia społeczeństwu odpowiednio ukwalifikowanych sił zawodowych,

b) zorganizowanie ukwalifikowanych, zawodowych muzyków w izby muzyczne na wzór izb lekarskich, czy adwokackich dla ochrony interesów zawodu,

c) wydatne poparcie towarzystw muzycznych i śpiewackich,

d) objęcie w zarząd państwa opery w stolicy i utrzymywanie przy niej orkiestry symfonicznej,

e) stworzenie przy departamencie muzycznym ministerstwa kultury i sztuki stałej rady przybocznej złożonej z najwybitniejszych muzyków całej Polski

Rozpatrzmy dziś sprawę państwowego szkolnictwa muzycznego.

Najpotrzebniejszych zawodowców muzycznych możemy podzielić na następujące grupy: nauczycieli śpiewu dla szkół wszystkich typów, organistów, instrumentalistów dla orkiestr (wojskowych, miejskich, teatralnych i symfonicznych), dyrygentów, nauczycieli muzyki, wreszcie solistów śpiewaków czy wirtuozów. Do stworzenia tej tysiącznej rzeszy istotnie zdolnych i kochających swój zawód pracowników, potrzebna jest sieć szkół początkowych szeroko rozrzucona. Szkoła początkowa miałaby za zadanie wyławiać talenty i dawać im pewne podstawy wykształcenia muzycznego. — Najodpowiedniejszem wydałoby mi się zakładanie początkowych szkół muzycznych przy seminarjach nauczycielskich, szkołach wydziałowych, lub innych szkołach średnich. W szkole początkowej główny nacisk musiałby być położony na ćwiczenia w wyrabianiu słuchu i rytmu, solfeż, śpiew choralny i początki teorji, na które to kursa uczęszczaliby także uczniowie pobierający naukę gry na instrumencie poza szkołą; nadto, stosownie do sił nauczycielskich i potrzeb miejscowych możnaby połączyć z tem kursy dla organistów wiejskich, i klasy gry na fortepianie i skrzypcach. Inspekcje delegatów władz centralnych, egzaminy, świadectwa rządowe podniosłyby znaczenie tych szkół w oczach ludności i zapewniły frekwencję. Przygotowywałyby one uczniów do zawodowego studjum w szkole średniej, o której niżej będzie mowa, a równocześnie przez odpowiedni program egzaminu końcowego (po 3 lub 4 latach nauki) powstrzymałyby zastęp mniej zdolnych od marnowania czasu na dłuższą bezcelową naukę, względnie skierowywałyby ich ku traktowaniu muzyki jako miłej rozrywki, ku dyletantyzmowi. Do prowadzenia takiej szkoły nie trzebaby więcej jak jednej, lub dwóch zdolnych i pracowitych sił nauczycielskich, odpowiednio dotowanych, żeby mogły cały czas poświęcać szkole, bez oglądania się za ubocznymi dochodami.

W miastach większych, posiadających orkiestry, należałoby stworzyć średnie państwowe szkoły muzyczne (konserwatorja), obejmujące programem swym całość wykształcenia muzycznego potrzebnego do wykonywania zawodu, czy to nauczyciela, czy praktycznego muzyka, a więc z jednej strony wykształcenie teoretyczne i kształcenie słuchu, z drugiej zaś praktyczną naukę na instrumencie obranym za przedmiot główny. Teorja, historja, ćwiczenia w zespołach, w śpiewie choralnym i solfeżu powinny obowiązywać wszystkich uczniów bezwzględnie i w jednakowym stopniu; praktyczna nauka na instrumencie miałaby za cel dać dobre podstawy do technicznego opanowania go, zaznajomić z literaturą, metodyką i doprowadzić do pewnej średniej biegłości wykonawczej. Egzamin końcowy szkoły średniej (matura) mógłby odpowiadać poziomowi austryjackiego egzaminu państwowego z muzyki, a uprawniałby do kompetowania o posady nauczycieli w początkowych szkołach muzycznych, do dawania lekcji, do posad organistów, członków orkiestry i śpiewaków w teatrach rządowych i subwencjonowanych, do należenia do izb muzycznych, o których innym razem będzie mowa i t. p.

Końcowe wreszcie wykształcenie artystyczne na wirtuozów śpiewaków, kompozytorów, dyrygentów i profesorów dawałaby państwowa Akademia muzyczna w Warszawie. Tylko wielkie stołeczne miasto jest w możności wytworzenia odpowiednich warunków, poziomu kulturalnego i środków zaspokojenia potrzeb artystycznych zarówno grona nauczycielskiego takiej instytucji, jak i jej uczniów.

Numerus clausus celujących abiturjentów ewentualnie jeszcze w drodze konkursu przebrakowany, zapewniłby akademji elitę talentów z całego kraju. W ciągu paru lat instytucja ta, o ileby ją rząd materjalnie odpowiednio uposażył i postawił w możności zaangażowania istotnie wybitnych artystów na profesorów, stałaby się ośrodkiem życia muzycznego stolicy i całej Polski, a wyniki pracy nie dałyby na siebie długo czekać, wobec wielkiej ilości talentów muzycznych u nas.

Nauczyciele i profesorowie szkół muzycznych wszystkich trzech wymienionych typów powinni być urzędnikami państwowymi ze wszystkimi ich prawami i obowiązkami.

Opłaty w szkole początkowej powinny być minimalne, aby ułatwić do nich przystęp jak najszerszym warstwom; w szkole średniej, przeznaczonej dla młodzieży mającej zamiar poświęcić się zawodowo muzyce, powinny być opłaty wysokie, aby powstrzymać napływ nieutalentowanych dyletantów, ale dla zdolnych i pilnych należałoby udzielać zniżek bez trudności a uczniów instrumentów orkiestralnych nawet całkiem uwalniać; studjum w Akademji wreszcie powinno być bardzo wysoko taryfowane, ale dawane na kredyt za kontraktem, płatnym po ukończeniu nauki z pierwszych gaż i honorarjów.

Jestem przekonany, że dobrze administrowane państwowe szkolnictwo muzyczne mogłoby się nietylko samo utrzymać z opłat szkolnych, popisów i koncertów uczniów i nauczycieli, lecz odrzuciłoby nawet znaczne dochody, do użycia na zakładanie nowych szkół, bibljotek, na stypendja i nagrody dla uczniów.

Realizacja całego planu dałaby się przeprowadzić w ciągu kilku, najwyżej może 8 do 10 lat, zaczynając od założenia działu pedagogicznego Akademji celem wyszkolenia sił nauczycielskich. Od ilości absolwentów zależałoby następnie tworzenie systemizowanych posad i szkół.

Po tak ułożonym systemie spodziewałbym się rozszerzenia i pogłębienia prawdziwej muzykalności, wydostania z ukrycia niejednego talentu, usunięcia dyletantyzmu ze szkoły i ujednostajnienia kwestji kwalifikacji muzyków, które szczególnie, jeśli chodzi o nauczycielstwo, jest wysoce chaotyczne. — Upaństwowienie istniejących konserwatorjów uważałbym za półśrodek, nie wiodący do celu, może nawet z wielu względów szkodliwy. — Powrócę zresztą do tej sprawy, gdy będę mówił o popieraniu towarzystw muzycznych przez Państwo.

St. Głowacki.

O KONSERWATORJACH W ROSJI.

Rok 1859 jest zapisany w historji rosyjskiej muzyki złotemi zgłoskami. W tym to roku bowiem Mikołaj Rubinstein, brat słynnego pianisty Antoniego, a sam pianista równie gienialny, choć nie tak sławny, organizuje „Ruskie muzyczne Towarzystwo“, które popierane przez rząd, uzyskuje wkrótce tytuł „cesarskiego“, (Impieratorskoje Russkoje muzykalnoje obszczestwo“). W lat pięć później zakłada tenże Mikołaj Rubinstein pierwsze Konserwatorjum w Moskwie, które również uzyskuje tytuł „cesarskiego“. Staraniem zaś Antoniego powstaje w r. 1862 Konserwatorjum w Petersburgu. Antoni Rubinstein zaczyna równocześnie objeżdżać prowincję, dając szereg koncertów, których dochód przeznacza na zakładanie t. zw. „uczelni“ (uczilisza) również z tytułem cesarskim. Powstaje więc cały szereg takich uczelni: w Charkowie, Kijowie, Odesie, Rostowie etc. będących pewnego rodzaju filją konserwatorjów. Powstająca uczelnia prowincjonalna, musi uzyskać sankcję głównego wydziału Tow. muzycznego w Petersburgu, egzaminy zaś w uczelniach odbywają się pod kontrolą i przewodnictwem delegata petersburskiego. Uczeń kończący uczelnię rządową (czas trwania wynosi 6 lat) może być przyjęty do konserwatorjum, gdzie dalsze robi studja celem uzyskania dyplomu „artysty wyzwolonego“. Dziś każde większe miasto w Rosji posiada swoją rządową uczelnię. Razem wziąwszy konserwatorjów jest 8: w Petersburgu, Moskwie, Kijowie, Odesie, Saratowie, Charkowie, Tyflisie i Rostowie (3 ostatnie powstały w r. 1917 i 1918). Tytuł „cesarski“ został po rewolucji przemieniony na „państwowy“ (gasudarstwiennyj).

Rubinstein, zakładając pierwsze konserwatorjum, starał się nietylko postawić je na możliwie wysokim artystycznym poziomie, lecz równocześnie zapewnić mu najdalej idące prawa, dla absolwentów. Usiłowania wydały świetne rezultaty. Nie ulega wątpliwości, że dzisiejsze konserwatorja rosyjskie, przewyższają pod wieloma względami tak słynne instytucje jak konserwetorja paryskie, brukselskie, wiedeńskie, praskie i t. d. Kiedy od absolwentów rzeczonych konserwatorjów wymagane są egzaminy poza przedmiotem względnie instrumentem głównym, jedynie z harmonji, historji oraz fortepianu, uczeń kończący konserwatorjum rosyjskie, musi oprócz wymienionych wyżej przedmiotów, zdać egzamin z kontrapunktu, estetyki i instrumentacji, nie mówiąc naturalnie o bardzo ciężkim egzaminie z głównego instrumentu. Nadto, co ważniejsze, wymagane jest świadectwo ukończonych 7 klas gimnazjalnych, bez którego nikt dyplomu otrzymać nie może; podczas więc kiedy u nas

można ukończyć konserwatorjum umiejąc zaledwie czytać i pisać, Rosja wymaga od swych absolwentów pewnej normy wykształcenia, tak niezbędnej dla muzyków, a tak niestety u nas rzadko spotykanej. Absolwent kończący konserwatorjum, równa się absolwentowi uniwersyteckiemu, otrzymuje tytuł „artysty wyzwolonego" (swobodnyj hudożnik), ma prawo jednorocznej służby wojskowej, a co za tem idzie absolwent żyd, ma prawo swobodnego poruszania się po imperjum rosyjskiem, bez tak dotkliwych ograniczeń stosowanych do jego współwyznawców. Kiedy więc zachodnia Europa traktuje swych absolwentów jako „quantite negligeable" (o ile któryś z nich jako artysta nie wypłynie na szerszą arenę) „barbarzyńska Rosja" zapewnia swym absolwentom prawa, o jakich naszym biednym konserwatorzystom nie śniło się nawet, i stawia ich na równi z ludźmi o tak zw. „uniwersyteckiem wykształceniu".

Rzecz prosta, że wobec tak wielkich praw, jakie dają rządowe konserwatorja, prywatnych instytucji jest bardzo nie wiele, gdyż nie wytrzymują konkurencji. Wiadomo bowiem, iż większa część uczących, choć może nie ma zamiaru z góry poświęcić się wyłącznie sztuce, myśli sobie „w najgorszym razie zostanę muzykiem". Wszystkie instytucje są bardzo silnie subsydjowane przez rząd i tak bardzo miłującą muzykę publiczność rosyjską, która stara się by uczelnia jej miasta była jak najświetniejszą.

W sezonie koncertowym daje konserwatorjum czy uczelnia szereg koncertów kameralnych, orkiestralnych, solowych i operowych. Każda bowiem uczelnia ma swoją szkołę operową i dramatyczną. Rzecz prosta, że ilość tych koncertów i ich artystyczny poziom zależy od dobrej woli i przedsiębiorczości dyrekcji, oraz od sił nauczycielskich. Miałem n. p. sposobność zauważyć, że kiedy uczelnia małego miasta Taganroga dała w sezonie 1916/17: 24 koncertów, uczelnia dużego Rostowa dała tych koncertów o połowę mniej *). Jako dowód jak świetnie są zorganizowane ruskie uczelnie, przytaczam fakt, iż dwukrotnie miałem sposobność słyszeć (raz w dużem centrum, drugi raz w mniejszem mieście kaukaskiem) całe opery, wystawione wyłącznie siłami uczniowskiemi począwszy od 1-go tenora, skończywszy na trianglu w orkiestrze. Takich rezultatów i niejedno wielkie konserwatorjum mogłoby pozazdrościć. Nie mówiąc już rzecz prosta o wykonywaniu rokrocznie przez uczniów symfonji Beethovena, Mozarta, Haydna etc.!

Personal nauczycielski rekrutuje się po większej części z absolwentów konserwatorjów rządowych. Rosjanie, którzy mają tyle uwielbienia zazwyczaj dla wszystkiego, co pochodzi z „zagranicy", do absolwentów konserwatorjów zagranicznych odnoszą się ze sceptycyzmem, angażując jedynie artystów znanych z udatnych występów publicznych. Z polskich artystów zaangażowano w ostatnich czasach: znakomitego naszego pianistę, Józefa Turczyńskiego do Konserwatorjum Kijowskiego, świetny zaś skrzypek, Paweł Kochański, uczeń Thomsona, otrzymał miejsce 1-go nauczyciela Konserwatorjum w Petersburgu na miejsce Auera, który przebywa w Finlandji. Oprócz wyżej wymienionych zajmują stanowiska nauczycieli Konserwatorjum Kijowskiego: lwowianin skrzypek Julian Pulikowski, oraz pianista Dąbrowski; również i dyrektorem tegoż konserwatorjum był do niedawna niegdyś bardzo znany pianista Pachulski; obecnie jest nim znany kompozytor rosyjski Gliere, również pochodzący z Polski. W Tyflisie przebywa jako nauczyciel konserwatorjum Polak pianista Henryk Neuhaus (święcił w ubiegłym sezonie wielkie tryumfy w Petersburgu). Dyrektorem Konserwatorjum w Saratowie był do niedawna Józef Śliwiński. Konstanty Górski znakomity polski skrzypek oraz bardzo zdolny kompozytor ustąpił niedawno z zajmowanego przez siebie przez długie lata stanowiska profesora w uczelni Charkowskiej. Górski był jednym z pierwszych wykonawców koncertu Czajkowskiego pod batutą kompozytora. Napisał szereg utworów skrzypcowych, oraz oratorjów, oper i pieśni, ostatnie jego utwory (zwłaszcza pieśni) mają charakter zupełnie nowoczesny. Brat jego Jan, wiolonczelista, niegdyś dyrygent koncertów orkiestralnych w Łodzi i Krakowie, doskonały wirtuoz przebywa na stanowisku nauczyciela wiolonczeli i przedmiotów teoretycznych w Ekaterynodarze na Kaukazie.

Nauczyciele konserwatorjum dzielą się na 3 kategorje: nauczycieli młodszych, starszych i profesorów. Tytuł profesora należy w Rosji do rzadkości. Otrzymuje się go dopiero zwykle

*) W sezonie tym wykonano w Taganrogu szereg utworów kompozytorów polskich, między innemi sonatę skrzypcową oraz utwory fortepianowe Szymanowskiego.

po całym szeregu lat „służby“ oraz za wybitne zasługi około rozwoju muzyki.

Cały szereg wybitnych artystów wyszło z konserwatorjów rosyjskich. Wymieńmy choć kilku kompozytorów: Zajkowski, Arensky, Głasunof, Teniejew, Glière, Greczaninof, Rachmaninoff, Scriabin, ci dwaj ostatni również jako pianiści, z pianistów: Siloti, Sauer, Safonoff (również znakomity dyrygent), Gabryłowicz, Igumnoff, Orłow, Lhevinne etc. etc., ze skrzypków: Barcewicz, Piecznikoff, Pres, Schron, Elnran, Zimbalist, Piastro, Heifetz, Poliakin i cała plejada innych, którzy corocznie z klasy Auera wychodzą, a po większej części w niczem swoim poprzednikom nie ustępują. Ze sławnych nauczycieli, których konserwatorja rosyjskie gościły w swych murach, wystarczą takie nazwiska jak: M. Rubinstein, Czajkowski, Laub, Dawidoff, Wieniawski Henryk, Leszetycki, żona jego Aneta Esipoff, Brassin, Busoni, Zofia Menter, Wierzbiłowicz, Safonoff, Głasunoff, Hřimaly, Auer etc. etc.

Żydzi, o których kiedyś powiedział Nietsche, że nie rządzą światem jedynie przez grzeczność, rządzą jak wiadomo Rosją, zwłaszcza po rewolucji zupełnie oficjalnie, bez względu na wszelką grzeczność *„con amore“*. Dziwnym zbiegiem okoliczności jednak, w życiu muzycznem nie odgrywają wybitniejszej roli. Wprawdzie od twórców jak zresztą i wszędzie produkują głównie w dziale skrzypcowym wielkie zastępy, oraz jako rasa tak wybitnie muzykalna, spieszą tłumnie na koncerty, w zarządach towarzystw muzycznych nie biorą natomiast prawie żadnego udziału, w wydziałach zasiadają bardzo rzadko, a w dziale kompozycji z wyjątkiem jednego Gliera nie mogą się nikim poszczycić.

Rozwój swój zawdzięczają uczelnie rosyjskie głównie poparciu rządu, a co za tem idzie subsydjom, których rosyjski rząd w żadnym dziale sztuki nigdy nie szczędził. Wiadomo dobrze, że jak do prowadzenia wojny potrzebne są „pieniądze, pieniądze i pieniądze“, tak samo i sztuka bez tych „trzech“ tak ważnych czynników, w żaden sposób prosperować nie może. Jest to też może jedyna zasługa carskich rządów, które doprowadziły wreszcie tak wielki naród, do obecnego potwornego upadku. I dlatego-to w przeciwstawieniu do tylu smutnych kart zapisanych w historji Rosji, podnieść ją należało. *P.*

SPRAWOZDANIA I OCENY.

X. Dr. Stanisław Żukowski. Śpiew kościelny na wsi polskiej. Lwów 1918. Nakładem Zarządu głównego T. S. L. W rozprawce, obejmującej 16 stron druku, poświęca autor szereg ogólnych uwag pieśni ludowej — w szczególności pieśni ludowej kościelnej, — a stwierdziwszy, że nauka śpiewu kościelnego ma doniosłe znaczenie pedagogiczne, tak pod względem religijnym, jak i narodowym, roztrząsa kwestje następujące: 1) kto ma dziecko na wsi uczyć śpiewu (matka, nauczycielka, ziemianka), 2) czego ma uczyć, 3) jak ma uczyć. (Uwagi swe odnosi autor zarówno do szkoły ludowej, jak i do ochrony).

W wyborze pieśni poleca autor najzupełniej słusznie tylko pieśni swojskie, a w rozkładzie materjału dostosowanie się do roku kościelnego, przyczem wielki kładzie nacisk na naukę kolend.

W sposobie nauczania zwraca uwagę nauczycielki na rzeczy pierwszorzędnej wagi (niezbyt ściśle przestrzegane przez ogół nauczycieli), jak należyta deklamacja, umiejętne używanie oddechu, siła głosu i tempo śpiewanych utworów. Dalej zaleca śpiew *unisono*, nie doradzając przynaglania dzieci do śpiewu na 2 lub 3 głosy. Uwagi tej jednakowoż nie można przyjąć za zasadę, gdyż w trzecim, a nawet i w drugim roku nauki dziatwa samorzutnie naśladuje wtórującą jej nauczycielkę, i z łatwością uczy się wtórowania. Zachęcanie do śpiewu *à capella* (bez towarzyszenia instrumentu) uważać należy za rzecz bardzo zdrową, gdyż kształcącą pamięć muzyczną i pewność intonacji. Nauczycielka jednak nie może zapominać o tem, że chcąc śpiewać z dziećmi *à capella* w kościele, musi też i w szkole do tego sposobu śpiewania je przyzwyczaić. Skrzypce przeto, których używanie zaleca autor przy nauczaniu śpiewu, mogą znaleźć zastosowanie tylko w samym początku uczenia pieśni, później zaś powinno się ćwiczyć dzieci w śpiewaniu bez towarzyszenia instrumentu.

Jako obowiązek nauczycielki śpiewu na wsi wymienia autor z jednej strony przestrzeganie tradycji (str. 12.), z drugiej poprawne śpiewanie melodji (str. 14.). Tradycja wsi przechowuje jednak nie tylko stały repertuar pieśni, o czem wspomina autor, lecz także sposób ich wykonywania. Te dwa obowiązki przeto wchodzą w pewien konflikt z sobą;

wiadomo bowiem, że jedną i tę samą pieśń w różnych okolicach Polski różnie śpiewają, niewiadomo zaś, którą wersję zdaniem autora uznać ma nauczycielka za poprawną, a tem samem i obowiązującą. Ta drobna nieścisłość nie umniejsza jednak w niczem wartości metodycznych uwag autora. Zaznajomienie się z niemi gorąco polecić można nauczycielkom ludowym, gdyż znajdą tam niewątpliwie niejedną wskazówkę praktyczną, której stosowanie przyniesie dodatnie rezultaty dla podniesienia śpiewu kościelnego na wsi.

Ogólne uwagi autora o pieśni ludowej nasuwają kilka spostrzeżeń. Trudno n. p. zgodzić się z twierdzeniem, że „muzyka ludowa jest bardziej czcigodną niż najwspanialsza pieśń gieniuszów na polu muzyki, gdyż ci, t. j. gieniusze z własnego serca dobyli formy na wyrażenie swoich indywidualnych uczuć, pieśń ludu jednak uświęcona zbiorowością, ludem, narodem, bo w niej zamknięte nie tylko jednostkowe uczucie, ale zakute tętno życia narodu, jego radość i jego bóle, tęsknoty i tryumfy, jego miłość i jego serce“ (str. 4.). Najbardziej rozpowszechniona pieśń ludowa, która jest bezwzględnie wspólną własnością całego narodu, zawsze przecie musiała być tworem jednego człowieka, a owo „uświęcenie zbiorowością wyraża się chyba tylko w zmianach, którym pieśń ulegała, rozpowszechniając się drogą tradycji. Nasuwa się również pytanie, dlaczego kompozytor uczony nie mógłby wyrazić „tętna życia narodu, jego radości i bólu, jego tęsknot i tryumfów“. My właśnie mamy w muzyce naszej klasyczny tego dowód. Szopen w dziełach swych dał doskonały wyraz zbiorowej duszy narodu, co w całej pełni odczuł i pojął i na co oczy nasze otworzył Stanisław Przybyszewski w swem studjum „Szopen a naród“.

Również inne ogólne poglądy autora mogą ulegać dyskusji. Na stronie 3. czytamy: „muzyka wogóle jeżeli ma spełnić swoje zadanie, jeżeli ma być czemś doskonalszem niż mowa ludzka, jeżeli ma się stać objawieniem serca, spowiedzią najgłębszych tajni duchowych, na których wyrażenie lub odbicie słownictwo, choćby samo w sobie było najbogatszem, okazuje się jednakowoż zwyczajnie nie wystarczającem i za ubogiem, taka muzyka musi być zrozumiałą w sobie, jeżeli ma być zrozumianą przez innych, musi być na wskróś przejrzysta, tak prosta, jak prostą jest dusza ludu“. A dalej: „Muzyka przeto, jeżeli ma spełnić swój cel, musi być tak prosto-harmonijna, by mogła trafić do serca każdego nieuka nawet, poruszyć je tak, jak na nią przystało“. Wystarczy te dwa cytaty porównać z tem, co autor mówi na stronie 5.: „śpiewając, chcemy się zdobyć na wyrażenie czegoś“. Niewątpliwie to ostatnie twierdzenie odniósłby autor nie tylko do śpiewu, lecz także do wszelkiej innej muzyki. Jeśli więc zgodzimy się na to, że muzyka wyraża wewnętrzną treść kompozytora, to trudno przyjdzie nam wymagać od niego, by umniejszył swą skalę uczuć, by ubóższem uczynił bogactwo swych myśli w imię zrozumienia przez maluczkich i prostaczków, w chęci trafienia do serca każdego, nawet „nieuka“. Uczucia, wstrząsające duszę człowieka o wielkiej, przerafinowanej niekiedy kulturze, obce są prostaczkom; nie dziw przeto, że i wyraz tych uczuć nie może być przez nich zrozumiany. Artysta, którego los przeznaczył na przodownika społeczeństwa, nie ma schodzić na niziny, by go zrozumieli wszyscy, lecz ma ku sobie podnosić, chociażby nawet zadowolić mu się przyszło małą garstką ludzi, którzy treść jego sztuki odczuć potrafią.

Także w kwestji procesu twórczego nasuwa się słów kilka. „Uczony muzyk — pisze autor na str. 4. — tworząc, kreśli i przekreśla różne formy, naginając swój koncept muzyczny do kontrapunktu; taki płód artystyczny, choć może wyszedł ze serca, jednak kontrapunktem zrewidowany, zesztywniał i jeśli przemówi, to już zwyczajnie nie do serca, tylko do estetycznego zmysłu słuchaczy. Przeciwnie ma się rzecz z pieśnią ludową; kontrapunktem jej to życie ludu, jego tęsknoty i nadzieje, bóle i radości, szczęście i bieda. W tych pieśniach niema kunsztu, a one mimo to nie pozbawione iście cudownego i czarodziejskiego tchnienia, bo poczęły się z natchnienia“. Owo natchnienie, któremu autor tak wielką przypisuje wagę, jest drobną zaledwie cząstką w procesie tworzenia: pierwszą myśl, pomysł możnaby nazwać natchnieniem, bo musi przyjść sam z siebie. Im doskonalsza jednak forma, w którą twórca myśl swą oblecze, tem i większa wartość jego dzieła. Niekoniecznie też i nie zawsze twórca nagina ją do „kontrapunktu“ (autor ma tu na myśli zapewne opracowania muzyczne wogóle), dzieje się niekiedy i na odwrót. Przez opracowanie, cyzelowanie

pomysł poczęty z natchnienia nie tylko nie traci na swej wartości, lecz owszem zyskuje na sile wyrazu i zdolności wywoływania wrażenia.

Co do terminologii — zaznaczyć należy, że lepiej byłoby zaniechać wyrazu „modny" (str. 12.), gdyż wyraz ten nic nie mówi. Autor ma zapewne na myśli pieśń „artystyczną" w przeciwstawieniu do „ludowej".

„Łamane sztuki w muzyce dzisiejszych wirtuozów" (str. 4.), uwaga o „ciasnem sercu" niemieckiem (str. 7.), którego wyraz trudno byłoby znaleźć w muzyce niemieckiej, mimo największej nawet nienawiści Polaka do Niemca, jak i nazywanie socjalistów „socjałami" (str. 9.), niemiłe czynią wrażenie na czytelniku, który pragnąłby w rozprawce, nie mającej zgoła charakteru polemicznego, widzieć pełną objektywność autora.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

Z OPERY.

W „Balu maskowym" Verdiego prowadzonym przez p. Lehrera dał się słyszeć cały szereg sił solowych opery naszej, mianowicie panie: Zacharska, Marynowiczówna i Ostrowska oraz pp.: Mann, Freszel, Mossoczy i Jedleński, zespół głosów młodych, jędrnych i pod względem dźwięku pierwszorzędną wartość przedstawiających. Na pierwszy plan wybił się p. Freszel. P. Mann wystudjował partję znakomicie, a każda fraza silniejsza wychodziła mu bardzo efektownie. Jeżeli jednak chce odnieść korzyść ze śpiewania tego rodzaju partji co Riccardo, to powinien swemu pianu i mezza voce nadawać więcej treści dźwiękowej i więcej precezji deklamacyjnej. Głos p. Zacharskiej posiada dużo siły i blasku, ale intonacja pozostawia nieraz dużo do życzenia.

Arcymiła sielanka Moniuszki „Verbum nobile" dana pod batutą p. Barańskiego dnia 12. b. m. wywarła wrażenie bardzo korzystne. Świetną postać szlachecką otworzył p. Okoński, zbliżał się do niego p. Mossoczy rozanimowany grą artysty pełną życia. Sympatyczną parę narzeczonych byli p. Marynowiczówna i p. Freszel, oboje głosowo wybornie usposobieni. Bartłomieja śpiewał p. Folański.

*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera lwowska po wystawieniu „Balu maskowego" i „Verbum nobile" przystąpiła do studjów nad „Hrabiną" Moniuszki. Nadto przygotowuje się „Eugenjusz Onegin" Czajkowskiego, oraz wznowione być mają „Rigoletto", „Pajace" i „Faust". Zważywszy na niezmierne trudności połączone z utrzymaniem w całości orkiestry i chórów, przyznać należy, iż czynność opery lwowskiej w dzisiejszych czasach jest i jakościowo i ilościowo bardzo wydatną, zwłaszcza, że obecnie dział muzyczny wypełniać musi pięć wieczorów w tygodniu.

Z Warszawy donoszą nam, iż dnia 9. lutego (otwarcie Sejmu) rozpoczęto w operze tydzień poświęcony polskim kompozytorom wyłącznie. Na otwarcie dano „Halkę" z paniami Waydową i Kuncewiczówną oraz pp. Gruszczyńskim, Ostrowskim i Narożnym. Filharmonja urządza symfoniczne koncerty jak wprzódy, pierwszeństwo mają w nich polscy artyści, gdyż obcy pojawiają się tam tylko przygodnie. Poza tem ruch koncertowy niewielki.

W Krakowie poruszono sprawę zorganizowania się muzyków w celu obrony własnych interesów. Członkowie orkiestry Teatru powszechnego podjęli inicjatywę tej akcji, o rezultatach ich usiłowań jednakże dotąd żadnych wiadomości nie mamy. Ogólna uwaga zwraca się teraz głównie ku znanej powszechnie okoliczności, że tworzeniu się orkiestr stoi u nas na przeszkodzie brak muzyków grających na instrumentach dętych. Brakowi temu na razie zapobiedz nie można, bo nikt nie zdoła ich wychować na poczekaniu — lat na to potrzeba.

Wilhelm II. za czasów swej wielkości trząsł całym światem, a więc i światem muzycznym w Niemczech, a zwłaszcza w Berlinie. Rzecz prosta, że wszyscy mu ustępowali i nikt nie miał zamiaru naprowadzać wielkiego imperatora na właściwą drogę smaku artystycznego. Ulubioną muzyką jego była Mayerbeerowska, poza nią przepadał za Leoncavallem, któremu nawet polecił skomponowanie opery „Roland von Berlin". Ponieważ na złamane drzewo wyskoczyć łatwo, przeto obecnie jeździ cała prasa niemiecka jak może po zdruzgotanym mocarzu, wyśmiewając jego aspiracje muzyczne a w szczególności zapędy kompozytorskie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.